

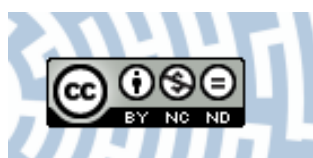


**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Narodziny kina z ducha triku

Author: Andrzej Gwóźdź

Citation style: Gwóźdź Andrzej. (2017). Narodziny kina z ducha triku.
"Kwartalnik Filmowy" (Nr 99 (2017), s. 6-18).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Narodziny kina z ducha triku

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Kino i trik są nierozłączne – jak awers i rewers jednej monety. To przecież trik stoi u źródeł postrzegania obrazu filmowego jako ruchu, a cała iluzja kinematograficzna ma źródło w triku naszego mózgu, który daje się fantastycznie oszukać, jeśli się go karmi statycznymi obrazkami ułożonymi w serie złożone z 16 do 24 pojedynczych obrazków na sekundę. Ten postrzeżeniowofizjologiczny trik bazowy stawiający nas, widzów, w roli iluzjonistów widzenia, wykorzystywali od początku twórcy tzw. ruchomych obrazów (choć właśnie wcale nie ruchomych) w obrębie technik rejestracji obrazu. Zasada widzenia oparta na triku mózgu stała się warunkiem powodzenia trikowych praktyk wytwarzania „żywych obrazów”, które dzięki naszemu spojrzeniu jawią się jako ruchome. I tak jest od XIX w. do dziś: zmieniały się praktyki i techniki wytwarzania fotografii filmowej, ale nasze oko w powiązaniu z mózgiem ciągle daje się oszukać, że to, co widzi, porusza się. Krótko mówiąc – niezmiennie aktualne jest to, co już w 1916 r. po imieniu, a zarazem fachowo nazwał psycholog Hugo Münsterberg: *W świecie filmu ruch, który widz postrzega, wydaje się prawdziwym, a jednak jest stworzony przez jego własny umysł. (...) Warunkiem niezbędnym jest raczej wewnętrzne działanie umysłu, który łączy oddzielne fazy w pojęcie akcji ciągłej. (...) Widzimy rzeczy odległe i znajdujące się w ruchu, ale wkładamy w nie więcej, niż otrzymujemy; stwarzamy głębię i ciągłość poprzez nasz mechanizm umysłowy*¹.

Różni „kinematografiści” (długo jeszcze nie filmowcy) – a przecież zarazem technolodzy obrazu, bo jednego od drugiego, zwłaszcza w początkach kinematografu, oddzielić nie sposób – mieli rozmaite pomysły na to, co z tym odkryciem zrobić. Jedni – jak bracia Auguste i Louis Lumière’owie – zdejmowali za pomocą aparatu kinematograficznego świat zastany przed kamerą, choć tu i ówdzie, mniej lub bardziej podrasowywali go na jej użytek, świadomi tego, że owej rzeczywistości przed kamerą trzeba trochę dopomóc, aby dobrze wypadła na ekranie. Ale znajdowali ją głównie w plenerze – w sferze publicznej i prywatnej – w wielkomiejskim tłumie, w parkach, przy ogrodowym stole bądź na morskim brzegu. Dla nich już samo kino było wystarczającą atrakcją, nie szukali więc dodatkowych atrakcji w przedstawianiu świata branego za rzeczywistość. Sam ten świat – najpierw utrwalony na światłoczułym celuloidzie, a potem podczas projekcji zwrócony widowni w postaci świetlnego promienia tworzącego obraz – to był ich żywioł. Znali potęgę magii starej sztuki projekcji przemieniającej obraz w przedstawienie (o seansie wtedy jeszcze nie mówiono), ale nie byli zainteresowani jej wzmacnianiem za pomocą dodatkowych magicznych sztuczek przed kamerą. Zmieniali to, co zastawali przed kamerą, ale samemu zarejestrowanemu obrazowi dawali już spokój. Ufali temu, że *w projekcji dokonuje się coś w rodzaju przeniesienia czasu teraźniejszego produkcji do czasu teraźniejszego recepcji*², i to właśnie decyduje

o kontakcie widza z tym, czego w danym czasie i miejscu nie ma; kontakcie iluzorycznym, ale przecież ów megatrik kina polega właśnie na tej iluzji. Co zresztą przychodziło im o tyle łatwo, że ich kinematograf był jednocześnie aparatem rejestrującym (kamera) i aparatem projekcyjnym (projektorem).

Byli jednak i tacy, którzy mieli odmienne pomysły na to, jak ów kinematograficzny megatrik zagospodarować, a filmowe atrakcje rozumieli bardziej dosłownie niż francuscy bracia. Trudno się zatem dziwić, że tak wytrawny przedsiębiorca rozrywkowy, jak Georges Méliès (od 1888 roku zawiadywał przecież wykupionym Teatrem Robert-Houdin), zafascynowany wynalazkiem Lumière'ów, już w kwietniu 1896 roku sam zaczął kręcić filmy przerobionym przez siebie na kamerę „teatrografem” Roberta Williama Paula. Zakupił projektor i zanim zdecydował się pokazywać własne filmy (rozpoczął od powtórki z Lumière'ów, ćwiczenia na fotografii filmowej zatytułowanego *Partia kart / Une partie des cartes*, 1896/), kończył swoje programy w teatrze filmikami Edisona; projekcje stawały się dopełnieniem żywej sceny, czymś w rodzaju kolejnego „numeru” programu. Do „cudów”, jakie miały miejsce na scenie (także tych wspomaganych przez latarnię magiczną), doszła kolejna magiczna sztuczka – film.

Wtedy kino nie było bowiem jeszcze tym, za co je dzisiaj mamy. Zresztą w ogóle nie było kinem, toteż historycy kina coraz częściej zgodnie twierdzą, że *...przed rokiem 1910 nie istnieje jedna, lecz tuziny kinematografii, z których żadna nie zyskuje dominującej pozycji, gdyż nie nastąpiła jeszcze instytucjonalizacja kina*³. Przede wszystkim to, co dzisiaj nazywamy „kinem”, nie było jeszcze ukształtowaną instytucją kinematograficzną, o której można mówić dopiero począwszy od roku 1915, bo nie istniały chociażby stałe kina, które tę instytucjonalność warunkują (zaczęły się one pojawiać dopiero około roku 1907), lecz były głównie nowinką z pogranicza techniki i magii, rozlokowaną w różnych przestrzeniach, korzystającą „gościnnie” z rozmaitych instytucji i sztuk, które użyczały projekcjom mniej lub bardziej dogodnych okazji do prezentacji ekranowych światłocieni. Ale też *zanim kino stało się autonomicznym medium, kinematograf nie był jedynie narażony na „wpływy” innych mediów i przestrzeni kulturowych owej doby, lecz w rzeczywistości był popisem iluzjonistycznym, numerem variétés, spektaklem feerii, seansem latarni magicznej itd.*⁴ Dlatego sposób prezentowania „żywych obrazów” stanowił wartość samą w sobie i dopiero w powiązaniu projekcji z tym, co jej podlegało (a więc z owymi „żywymi obrazami”) powstawał spektakl filmowy, rodziła się jego forma i znaczenie. Wśród przestrzeni otwartych na prezentowanie tych obrazów były także przedstawienia teatralne wykorzystujące projekcje filmowe niczym techniczne ciekawostki bądź takie, które wchłaniały filmy jako integralną część akcji scenicznej (podobnie jak wcześniej projekcje latarni magicznej⁵), tworząc z przedstawienia teatralnego rodzaj widowiska multimedialnego.

Udawało się to tym bardziej, że „filmy” nie kusily wtedy jeszcze rozbudowanymi, wielowątkowymi historiami, nie troszczyły się o nienaganną narrację ani psychologiczne wyrafinowanie bohaterów, nie udawały, że nie wiedzą, iż robione są po to, aby ktoś je mógł oglądać, a zatem nie obawiały się kontaktu postaci ekranowej z widzem. To, czego one naprawdę chciały, to zaskakiwać, olśniewać i szokować – być atrakcją dla oka (ale także ucha, bo choć same filmy były nieme, to przecież projekcje już nie). Dlatego ten czas historycy kina nazywają od nie tak

dawna okresem „kina atrakcji” (zastępując tym określeniem niepochlebnie brzmiące „kino jarmarczne” bądź niewiele mówiące „wczesne kino”) albo – jak wolałby Gaudreault – „kinematografio-atrakcją”, przeciwstawiając ją okresowi „narracyjnej integracji”, to znaczy czasom, kiedy wszystko kręciło się wokół sprawnie opowiedzianej historii, jakie nastąpiły mniej więcej wraz z kinem Davida Warka Griffitha w połowie drugiej dekady XX wieku.

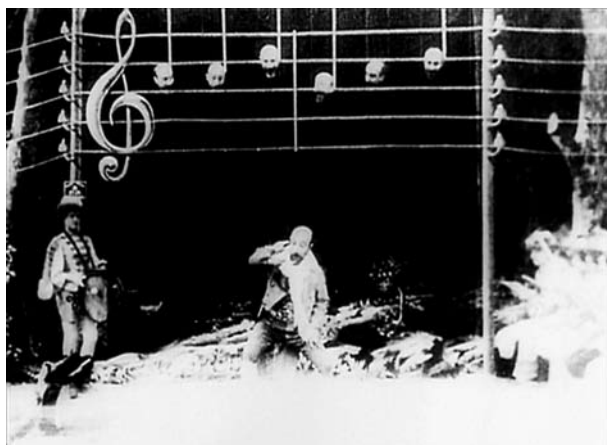
Ale i coś jeszcze: projekcje ułożone były w programy, te zaś pokazywali wędrowni demonstratorzy, niekiedy miejscowi przedsiębiorcy na jarmarkach, w *variétés*, teatrach i wynajętych salach. Bracia Lumière dali swój pierwszy pokaz w grudniu 1895 r. w paryskiej kawiarni i za to wzięli pieniądze („bilet wstępu”); inni, na przykład niemieccy bracia Max i Emil Skladanowscy osiem tygodni wcześniej, bo już 1 listopada, pokazali swój program żywych obrazów w berlińskim Ogrodzie Zimowym, ale widzowie płacili za wstęp na całą imprezę. Zresztą Skladanowscy, choć jeszcze przed Lumière’ami, nie dość, że do projekcji potrzebowali aż dwóch – jak nazwali swój aparat – „bioskopów” (co było wyjątkowo nieporęczne i fatalnie wpływało na jakość projekcji), to jeszcze pokazali w swoim programie to, co widz *variétés* i tak mógł wcześniej lub później zobaczyć na scenkach obok ekranu (tyle że musieli to okupić nieporównywalnie gorszą jakością): akrobatów, bokserów, tancerzy, damę spowitą serpentynową wstęgą itp. Bracia Lumière natomiast wyszli z kamerą w plener – zarejestrowali i wyświetlili to, czego nie było w zasięgu oka ani ręki bywalca kawiarni na Boulevard des Capucines. Przywołali do kawiarnianej sali świat z zewnątrz, z horyzontem i perspektywą, ze strumieniem życia, który bez pełnej kontroli kinematografisty przetaczał się przed obiektywem kamery. Zrozumiałe więc, że „żywe fotografie” Skladanowskich nie wytrzymały konkurencji z ruchomymi fotografiami braci Lumière i pozostały jedynie ciekawostką historyczną, bez wpływu na bieg kina, a niemieccy bracia zarabiali na życie „kinem w dłoni” – książeczkami do kartkowania historii obrazkowych, zwanymi też książeczkami stroboskopowymi (*flip-book*), spreparowanymi tak, aby dawały wrażenie ruchu, a więc swego rodzaju filmami kieszonkowymi.

W przeciwieństwie do nich Mélièsowi los wyjątkowo sprzyjał, podpowiadając mu, jak można by ów megatrik zwany kinematografem wzbogacić o triki samych „żywych obrazów”. Jeśli nawet jest w tym coś z mitu założycielskiego kina (a zapewne jest), to jednak Méliès niewiele na tym traci. *Jak po raz pierwszy wpadłem na pomysł zaaplikowania triku do kinematografii? Najprościej na świecie. Zablokowanie się aparatu kinematograficznego, którego na samym początku używałem (był to aparat jeszcze mocno prymitywny, w którym taśma się przerywała, często zaczepiała, nie chcąc przesuwac się jak trzeba), spowodowało efekt całkowicie nieoczekiwany: kinematografowałem właśnie zupełnie prozaicznie plac Opery, kiedy to się stało. Jedna minuta była konieczna, żeby aparat odblokować i sprawić, by klisza na powrót przesuwac się zaczęła. W tej minucie przechodnie, omnibusy i pojazdy przesunęły się na inne miejsce. Kiedy potem wyświetlałem taśmę, to w miejscu, gdzie nastąpiło zatrzymanie się aparatu zobaczyłem nagle, jak omnibus Madeleine – Bastille zmienił się w karawan, a mężczyźni zmienili się w kobiety. Trik z zatrzymaniem albo tak zwany trik z substytucją był wynaleziony*⁶.

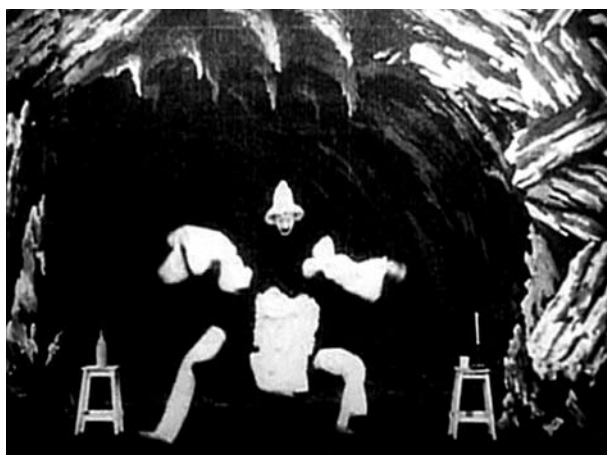
Tak rodził się jeden z pierwszych (być może w ogóle pierwszy), a z pewnością najbardziej uniwersalny i wiecznotrwały trik filmowy, zwany trikiem substytucji



Wyspa Kalipso albo Ulisses i cyklop Polifem, reż. Georges Méliès (1905)



Meloman, reż. Georges Méliès (1903)



Tajemnicza dyslokacja, reż. Georges Méliès (1901)

(lub trikiem z substytucją albo trikiem metamorfozy) – nieujawniona luka między jednym a drugim ujęciem spowodowana awarią kamery, w czasie której zmianie uległa aranżacja przestrzeni przed obiektywem (a w rezultacie zawartość obrazu na ekranie), dawała szansę na niewiarygodne wręcz transformacje postaci i rzeczy, a kino potwierdziło raz jeszcze, że jego właściwe miejsce jest w głowie widza.

Méliès musiał się bacznie przyglądać ekranowym światłocieniom muskającym przestrzeń sceny, skoro to właśnie jeden z żelaznych „numerów” z repertuaru swojego teatru – *Zniknięcie damy* (*Znikająca dama*) uczynił testem na wyporność triku z zatrzymaniem na taśmie filmowej⁷. Wskutek zastosowania tego wynalazku w filmie *Zniknięcie pewnej damy w Teatrze Robert-Houdin* (*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, 1906) Méliès-kinematografista wcale nie wprowadzał teatru do kinematografu, ani kinematografu do teatru. Niczego donikąd nie wprowadzał ani niczego znikąd nie wyprowadzał, ale fabrykował swój kinematograficzny spektakl na styku (dziś powiedzielibyśmy w interfejsie) teatru i kinematografu, bo przecież nie był on *pionierem filmu, lecz ostatnim człowiekiem teatru feerii*⁸.

I właśnie ów interfejs scena – ekran najbardziej go interesował; obrazy *preparowane jak w teatrze i (...) grane przez aktorów występujących przed aparatem kinematograficznym*⁹, będące zatem rezultatem połączenia inscenizacji o scenicznym rodowodzie (*mise en scène* mającego swój sceniczny odpowiednik w „zmianie dekoracji przy podniesionej kurtynie”¹⁰) z jej aparatowym wykonaniem. Zresztą założone w roku 1897 własne studio w Montreuil było w istocie kopią teatru – połączeniem gigantycznego atelier fotograficznego ze sceną teatralną. W owym mezaliansie sceny i kinematografu Méliès upatrywał prawdziwego awansu „żywych obrazów”, z dumą i świadomością własnego wkładu w ich rozwój, stwierdzając: *Na początku tematy były wzięte z natury, później kinematograf zaczął być używany jako aparat naukowy, w końcu był wykorzystywany do celów teatralnych. Sukces kinematografu od początku był ogromny, najpierw z powodu atrakcyjności obrazów, ale od kiedy kinematograf zaczął przysługiwać się sztuce teatralnej, sukces zamienił się w triumf*¹¹.

Zrozumiała to opinia, skoro z teatru Méliès przejął większość efektów: zapadnie (zastępowane z czasem trikiem substytucji), petardy i ognie bengalskie (pirotechnika), latające postaci podtrzymywane przez druty, malowane kulisy, rozmaite urządzenia mechaniczne i kukły, a jego pomysły filmowe opierały się na eksperymentach teatralnych. Z kina natomiast brał makiety, animowane rysunki, jednak przede wszystkim triki techniczne, a wszystko to utrzymane w konwencji teatralnych dekoracji (nie zaś jakiejś filmowej scenografii, o której wtedy zresztą jeszcze się nie mówiło), których umowność (i zawodność) była zaletą, nie wadą. Nie chodziło wszak o zatajenie faktu, że chodzi o iluzję, lecz przeciwnie – o wywołanie zachwyty samym efektem. Teatr dał nadto Mélièsowi poczucie konieczności panowania nad całym spektaklem jako Gesamtkunstwerkem, które przeniósł do filmu. Jako twórca „żywych obrazów” zajmował się więc praktycznie wszystkim: wymyślał fabuły, często inspirując się literaturą, był dekoratorem, reżyserował i oczywiście grał w swoich przedsięwzięciach. Wszak – konstatował – *sztuka dramatyczna, rysunek, malarstwo, rzeźba, architektura, mechanika, wszelkiego rodzaju prace manualne – wszystko to jest wykorzystywane w tej niezwyklej profesji w proporcjach jednakich*¹². Zatem można śmiało, nawiązując do tytułu jednego z jego obrazów, nazwać go „człowiekiem-orkiestrą”.

Tak już zresztą pozostanie w niemal całej twórczości Mélièsa, w której doliczono się jego prekursorstwa odnośnie do aż 20 gatunków kinematograficznych: od skeczy i feerii, przez baśń filmową i film fantastycznonaukowy, po burleskę, groteskę i satyrę polityczną. Znakomitą większość z nich on sam zaliczyłby do „obrazów kompozycyjnych” i „obrazów z transformacjami”, wśród tych pierwszych umieszczając *wszystkie tematy, jakie by one były, ale pod jednym warunkiem – że będą preparowane jak w teatrze i będą grane przez aktorów występujących przed aparatem kinematograficznym*¹³. Natomiast do „obrazów z transformacjami” zaliczał te, które zawierają *metamorfozy i transformacje i które w ogólności nie mogą być nazwane inaczej niż „trikowaniem”*¹⁴. Wypadałoby zatem zgodzić się z opinią André Gaudreaulta, że kinematograficzne sztuczki Mélièsa są przedłużeniem jego działalności jako magika na scenie (*preparowane jak w teatrze*), ale czerpiącego pełną garścią z możliwości „trikowania”, jakie dawała aparatura filmowa. W tym sensie numery iluzjonistyczne Mélièsa sfabrykowane na taśmie filmowej stanowią kontynuację jego popisów iluzjonistycznych na scenie, obrazy fantastyczne stanowią przedłużenie fantastycznych spektakli scenicznych, a sfilmowane feerie to nic innego jak dalszy ciąg jego feerii scenicznych. Wszystko zatem ma źródło na scenie, a „żywe obrazy” – czy to iluzje, feerie, czy fantastyka – włączają teatr w obieg kinematograficzny, przynależąc do tej samej praktyki kulturowej: *kinematograficznego teatru*¹⁵.

Dobitnie świadczy o tym fakt, że – wychodząc zapewne z założenia, iż za pomocą żywych obrazów można osiągnąć więcej i lepiej – po roku 1897 Méliès skierował cały impet magiczny właśnie na rejestrację taśmą filmową, magię sceniczną wypierając magią kinematograficzną. Ale wskutek wprowadzania projekcji kinematograficznych do przestrzeni scenicznej teatru nie powstawała nowa, inna od teatralnej widowiskowa przestrzeń percepcji, bo „żywe obrazy” (podobnie jak feerie sceniczne) utrzymywały z reguły w mocy jedność czasu akcji i czasu percepcji widza, imitując w zasadzie czasowość „numerów” scenicznych (czas upływający między dwiema scenami jest nieokreślony) i nie wymagały typowego dla późniejszego zinstytucjonalizowanego kina mechanizmu projekcji–identyfikacji: sceny przypominały odsłony w teatrze, kamera była statyczna, plan – ogólny. A tam, gdzie – jak chociażby w wypadku lądowania rakiety na Księżycu w *Podróży na Księżyc* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) – najpierw ukazanego z perspektywy osiągającej cel rakiety, za chwilę w planie pełnym już na księżycu – czy wehikułu wbijającego się w ścianę w *Podróży do krainy niemożliwości* (*Le Voyage à travers l'impossible*, 1904) – chodziło Mélièsowi o podkreślenie linearności czasu opowieści (czasu diegetycznego), powtarzał po prostu, niczym w teatrze, ten sam moment akcji¹⁶.

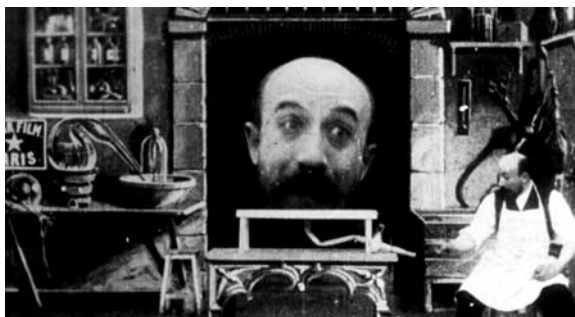
Jego filmy były więc zgodne z estetyką „filmowanego widowiska teatralnego” opartą na technikach obserwacji charakteryzujących bardziej skupionego na czynności oglądania widza-observatora¹⁷ sceny teatralnej niżeli uczestniczącego w odbiorze filmu na sposób kinematograficzny (projekcja–identyfikacja) kinomana¹⁸. Ale filmy Mélièsa – nawet te krótkie – często wcale nie są pozbawione opowiadania, tyle tylko, że te mikronarracje prowadzą do kulminacji wyłanianej przez trik. Podobnie jest z montażem, różniącym się jednak do tego, jaki znamy z późniejszych filmów narracyjnych, bo jego uzasadnieniem pozostaje również niemal zawsze trik. Dobitnie podkreśla to sam Méliès: *Jeśli chodzi o scenariusz,*

„opowiastkę”, „historię”, martwiłem się o nie dopiero na samym końcu. Mogę potwierdzić, że scenariusz tak wykonany był bez jakiegokolwiek znaczenia, ponieważ moim jedynym celem było użycie go jako „pretekstu” do „inscenizacji”, dla „tricków” lub dla malowniczych żywych obrazów¹⁹.

Dlatego Méliès (i inni jemu podobni) nie stronił od kontaktów z widzami, zarówno tych wzrokowych, jak i gestyczno-mimicznych; ba, nieustannie nagabywał widzów, by zechcieli docenić sam gest iluzjonisty, a nie tylko radować się efektem jego kunsztu. Bo przecież nic nie dzieje się samo z siebie i obrazy nie opowiadają się same (a tego przecież chciało kino od czasu Griffitha). Taka strategia interpelowania do widzów zastępowała w tym kinie samą narrację, ponieważ magik jako łącznik między „żywymi obrazami” a widownią przejmował funkcję narratora – nie tyle diegetycznego, spajającego w całość elementy świata filmowego i czuwającego nad spójnością opowieści (często im jej brakowało), ile pragmatycznego, autoryzującego sam akt komunikacji i dbającego o utrzymanie kontaktu. A zatem ni mniej, ni więcej, tylko performer aranżującego środowisko swojej akcji, świadomego faktu, że – jak słusznie pisze współczesny filozof obrazu Lambert Wiesing ...w obrazie nie tylko staje się widzialne to, co ktoś sobie pomyślał lub wyobraził, ale i sam proces wyobrażania podlega transformacji w to, co widzialne. Można widzieć coś, co wcześniej można było tylko sobie wyobrażać: Już nie przedstawia się produktów fantazji, ale obrazowo prezentuje akt przedstawiania w sferze widzialności (...) ²⁰. Przekładając to na praktyczne wskazania poetyki normatywnej, Méliès pisał: *Aktor musi sobie wyimaginerować i zrozumieć, że powinien grać tak, jakby, będąc niemy, grał przed głuchymi, którzy na niego patrzą. Jego gra powinna być powściągliwa, ale ekspresyjna zarazem, z niewieloma gestami, ale za to wyraźnymi i czystymi. Bardzo ważna jest gra fizjonomią – powinna być doskonała, dalek zaś idzie właściwe ustawienie ciała i postawa* ²¹.

Jeżeli więc „teatralność” – to zdecydowanie filmowa; jeśli „filmowość” – to prymarnie teatralna, jedna i druga niezmiennie trikowa. Dlatego nic nie stoi na przeszkodzie, aby „żywe obrazy” Mélièsa nazywać teatrem kinematograficznym, bo to teatr stanowił środowisko dla filmu, matrycujące widzenie. To nie był (jeszcze) porządek „bazowokinowy” podległy konwencji (ani społeczno-kulturowej, ani dyskursywnej), której na imię kino, ale i n t e r m e d i a l n y, zawieszony między teatrem a kinem (tak jak dziś z kolei film przestał być „bazowokinowy”, bo nie pochodzi już jedynie z kina, a czasami i do niego nie zmierza). Może zresztą do Mélièsa wcale nie pasuje miano „kinematografisty” (a już na pewno nie „filmowca”), bo był kimś, kto wykorzystywał rejestrację na taśmie filmowej w ramach spektaklu scenicznego, niewiele wspólnego mającego z tym, co dzisiaj jesteśmy skłonni utożsamiać z kinem? Człowiekiem „starego” teatru, choć z sercem bijącym dla „nowego” kinematografu – owej technicznej zabawki dla „wiecznych dzieci”, która w sposób dotąd nieosiągalny, dzięki iluzji ruchomych obrazów, pozwalała multiplikować królestwo cudów i czarów teatralnych feerii, fantasmagorii? Może fascynowało go to, że magia sceniczna zdawała się już w odwrocie, a kinematograficzna znajdowała się dopiero na początku?

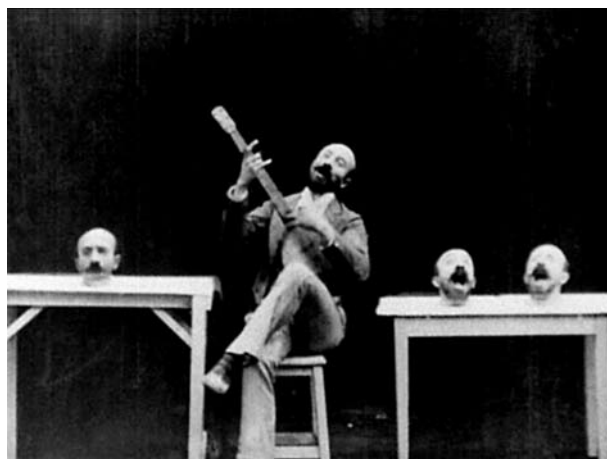
Gdyby nawet przyjąć – zgodnie z ostrożnością zalecaną przez archeologów kina – że w tym, co robił Méliès może nie był ani pierwszy, ani jedyny, to przecież jego wielkość bierze się nie tyle z wynalazku tego czy innego triku, ale ze sposobu, w jaki z tych trików korzystał. A korzystał z nich w sposób mistrzowski, integrując



Człowiek z gumową głową, reż. Georges Méliès (1901)



Podróż na Księżyc, reż. Georges Méliès (1902)



Mężczyzna o wielu głowach, reż. Georges Méliès (1908)

z sobą i konfigurując wymyślone przez siebie i przejęte od innych efekty. Krótko mówiąc, Méliès pracował w obrębie systemu, którego jeśli nawet w całości sam nie stworzył, to czerpał z niego w sposób oryginalny i twórczy. Ale przede wszystkim w sposób wyjątkowo pomysłowy, łącząc w całość wiele trików naraz, *cały arsenał kompozycji fantastycznych i „abrakadabrycznych”*²², do których wynalezienia jednak się poczuwał. A to trik metamorfozy z przenikaniem i wielokrotna ekspozycja (przejął ją wprawdzie z fotografii, ale zmultiplikował nawet dziesięciokrotnie), co dawało nieprzebrane możliwości transformacji (na przykład wrażenie odciętych części ciała czy przezroczystych duchów); a to ruch taśmy do tyłu ze zdjęciami poklatkowymi (choć patent na animację poklatkową uzyskał w 1900 r. Léon Gaumont), a wszystko skąpane często w jaskrawej feerii barw kolorowanej taśmy filmowej. W tym względzie stopień kreatywności Mélièsa przypomina współczesny impet wynalazczy w zakresie trików cyfrowych, z jedną zasadniczą różnicą – dziś te wynalazki są rezultatem prac całych zespołów artystów i technologów i kosztują krocie.

Pośród rozlicznych „obrazów z transformacjami”, a więc wymagających „trikowania”, warto zwrócić uwagę na ten, który stanowi antycypację współczesnych technik przedstawieniowych w kinie. Méliès robił wprawdzie „kinematograficzny teatr”, ale nieustannie był świadomy roli przymiotnika „kinematograficzny”, i jeśli przyjrzeć się pewnej grupie trików, łatwo zauważyć, że mamy do czynienia z czymś, co bardzo przypomina efekt współczesnych green czy blue screenów. Chodzi o sytuację, w której żywy aktor znajduje się w jakiejś relacji do postaci bądź przedmiotu nieobecnego w przestrzeni *mise en scène*, ale w filmie jest on widoczny, bo zostaje zwizualizowany.

W filmie *Wyspa Kalipso albo Ulisses i cyklop Polifem (L'île de Calypso ou Ulysse et le géant Polyphème, 1905)* Odyseusz rzucony przez fale na wyspę zamieszkaną przez nimfę Kalipso po tym, jak został odnaleziony na plaży przez Nauzykaę, musi stawić czoło jednookiemu cyklopowi Polifemowi. Odyseusz wbija rozżarzony drąg w jego jedyne oko, które rozlewa się po twarzy (podobnie jak oko Księżycy z wbłą weń rakietą). Ukazanej w planie bliskim głowy olbrzyma nie ma oczywiście na planie filmu i aktor, rzecz jasna, nie widzi wroga – została ona dodana dzięki podwójnej ekspozycji taśmy (dziś podobna scena powstałaby zapewne w procesie postprodukcji, z udziałem blue screenu). Méliès pracuje więc „na obrazie” (albo raczej: zarówno „na scenie”, jak i „na obrazie”), bo ciągle robi coś z obrazem i w samym obrazie, a aktor (inaczej niż na scenie) gra do nikogo i niczego. Jeszcze bardziej jest to widoczne w takich produkcjach, jak *Tajemniczy rycerz (Le Chevalier mystère, 1899)*, *Meloman (Mélomane, 1903)* czy *Tajemnicza dyslokacja (Dislocation mystérieuse, 1901)*, w których dzięki wielokrotnej ekspozycji cały ciężar „trikowania” spoczywa na kompozytowaniu obrazów, tzn. nakładaniu na siebie kolejnych naświetlonych „warstw” taśmy filmowej, a nie na „odfotografowywaniu” filmowo spreparowanego świata przed kamerą.

Dodawanie kolejnych warstw oznacza nie tylko przybywanie szczegółów albo rekwizytów w obrazie (w ogóle: nasycenie obrazu kolejnymi elementami), ale również – co istotne – ich ubywanie. Obraz staje się powierzchnią, na którą – chociażby dzięki zdjęciom nakładanym – można nałożyć inne powierzchnie, jedne na drugie, przyłączając co rusz nowe. Na tym właśnie polega efekt odciętych głów, odrąbanych rąk i nóg albo multiplikacja tej samej postaci w rozmaitych konfiguracjach

anatomicznych – bez kolejnych części ciała, z ich ubywaniem, przybywaniem, zamianą, wymianą i podmianą (pamiętajmy, że Méliès stosował nawet dziesięciokrotne naświetlenia). Oczywiście aktor grający podobne role musiał zasadniczo różnić się od aktora scenicznego, bo dawał żywym obrazom swoją fizjonomię do obróbki w stopniu przypominającym współczesne technologie *motion capture*²³. W podobnych sytuacjach nie grał już bowiem postaci, ale oferował swoją cielesność do obróbki kinematograficznej – to był raczej figurant niż aktor-odtwórca.

Podczas niekończącej się przebieranki w filmie *Nieemożliwe rozbieranie się* (*Le déshabillage impossible*, 1900) Méliès-figurant nakładał co rusz nowy ubiór; ale też tylko tyle, bo resztę zrobił Méliès-reżyser. W *Mężczyźnie o wielu głowach* (*Un homme de têtes*, 1898) inscenizacja przed kamerą (*mise en scène*) była nader uboga i nie mogła zapowiadać tego, co można zobaczyć na ekranie: bohatera najpierw klonującego swoją własną głowę, a potem kolejno pozbywającego się jej mutacji. Gdyby ktoś odwiedził plan filmowy *Melomana*, nie miałby najmniejszego pojęcia, o czym ten film będzie, bo nie zobaczyłby żadnego epizodu ze scenariusza, a jedynie dziwne ruchy postaci: kształt sceny finalnej powstał dopiero ze złożenia na taśmie w aparacie. Dlatego Mélièsowskich sztuczek nie sposób podpatrzeć na planie „żywych obrazów” (tak jak to można było zrobić z trikiem na scenie Teatru Robert-Houdin i z czego suto korzystał Méliès-iluzjonista, zapraszając widzów na przykład *Znikającej damy*, aby reszcie widzowni dawali świadectwo wiarygodności sytuacji na scenie). Méliès robi teraz „żywe fotografie”, a trik pozostaje domeną czarnej skrzynki aparatu filmowego – już nie sprytu maga i iluzjonisty podczas filmowania.

Nie chcę przez to powiedzieć, że Méliès jest prekursorem współczesnych trików cyfrowych, ale wypadłoby wskazać pewną analogię, jaka towarzyszy obydwu kulturom ruchomego obrazu – tej z czasów pierwszych kinematografistów i tej z epoki cyfrowej. Otóż takie kompozytowanie – składanie końcowego obrazu z wielu warstw, będące efektem pracy na obrazie (w tamtym czasie: negatywowym) – typowe dla współczesnej technologii obrazu cyfrowego, uzasadnia dostrzeganie w Mélièsie kogoś w rodzaju *designera* ruchomego obrazu, pracującego na przecięciu teatru i ruchomego obrazu (kinematografii)²⁴. Zwykle słowo *to [design]* – zauważa Vilém Flusser – *pojawia się w kontekście, który ma coś wspólnego z przebiegłością i podstępem. Designer jest podstępnym, zastawiającym pułapki spiskowcem*²⁵. Design okazuje się więc w prostej linii techniką *zwodzenia widza*²⁶. Rzecz jasna stopień tego zwodzenia osiąga dziś w postaci symulacji komputerowej jeden ze swoich stanów kulminacyjnych.

Symptomami owego designowania w kinematografii Mélièsa są takie zjawiska, jak chociażby pierwszeństwo efektu wizualnego nad narracją, co prowadzi do eskalacji niemożliwych – poza czystą kalkulacją obrazową – punktów widzenia, a więc i spojrzeń widza; włączenie porządków czasoprzestrzennych do ideologii widzialności opartej na triku, ale także na przykład „zwichnięcie” czasu za pomocą montażu podporządkowanego trikowi. Przede wszystkim jednak praca „na obrazie”, który staje się właściwym środowiskiem triku, a nie na przestrzeni przed kamerą (*mise en scène*). Tutaj wrażenie rzeczywistości oparte na *mimesis* zostaje zastąpione wrażeniem rzeczywistości jako triku: *zależy nam nie na tym, aby coś wiedzieć, a tylko na tym, by coś zobaczyć*²⁷.

Jest wielce prawdopodobne, a raczej niemal pewne, że zabawy z ludzką anatomią, tak częste w „żywych obrazach” Mélièsa (ujawniające się między innymi

w wielokrotnie wykorzystywanym triku z „żywym szkieletem”) miały związek z technokulturowym przesileniem odnośnie do reprezentacji ludzkiego ciała na przełomie XIX i XX w., kiedy stało się ono obiektem różnorodnych zapośredniczonych technicznie demonstracji. Otóż aparat rentgenowski, wynaleziony w roku 1895, dokładnie wtedy, kiedy kinematograf, stał się rychło atrakcją nie tylko jarmarków (pierwszy udokumentowany pokaz w Nantes odbył się w styczniu 1898 r.), ale i miejsc całkiem nobliwych, takich jak chociażby paryskie Musée de la Porte St-Denis, w którego programie już w końcu 1896 r. filmy z wnętrza ciała ludzkiego (z zastosowaniem reprojekcji) sąsiadowały z projekcjami kinematografu²⁸. Rzecz jasna takie zastosowanie wynalazku medycznego podkreślało głównie widowiskowy aspekt zdjęć rentgenowskich, a nie ich walory naukowe, jednak faktem pozostaje, że obok zdjęć filmowych muskających widzialną powłokę świata pojawiły się także zdjęcia ukazujące to, co niewidzialne gołym okiem, z wnętrza ciała.

Dokładnie w pół drogi między pokazami w paryskim muzeum a wykorzystaniem promieni rentgenowskich jako atrakcji jarmarku w Nantes Méliès kręci jednonuminutowy obraz zatytułowany po prostu: *Promienie Rentgena* (*Les Rayons Roentgen*, 1897). Niedostępny (choć i tak z niezachowaną kluczową sceną metamorfozy) ukazywał wizytę w gabinecie rentgenowskim: podczas prześwietlenia szkielet opuszcza ciało pacjenta, który niczym kawałek materiału pada na podłogę. Pacjent, wprawdzie już złożony w całość, nie chce jednak płacić za wizytę i w trakcie kłótni z profesorem dochodzi do eksplozji aparatu, podczas której części ciała profesora zostają rozrzucone po laboratorium²⁹.

Oczywiście, związek tematyki filmów z aktualnymi sensacjami technokulturowymi dotyczy także innych utworów, zwłaszcza *Podróży na Księżyc*, *Podróży do krainy nieprawdopodobieństwa* czy też *Zdobycia bieguna* (*À la conquête du pôle*, 1912), które wpisują się w kulturowy kod przełomu wieków, kiedy to po chwilowym triumfie racjonalizmu i empiryzmu odradzały się nastroje mistyczne i fantastyczne, często sąsiadujące z naiwnie śmiesznymi, wsparte szaleńcami ilustracji³⁰, kształtujących świat wyobrażeń człowieka epoki. Trudno o lepszy przykład niż owa rakieta w oku księżycy w *Podróży na Księżyc*, sytuująca się na samym szczycie kolektywnej ikonografii kina. Tom Gunning trafnie dostrzegł tu zastosowane przez Mélièsa „widzenie raketowe”, pozwalające zespolić w jedno świat w obrazie z punktem widzenia pędzącej rakiety³¹.

To że punkt widzenia to *osobliwie technologiczny i nowoczesny*³², zauważymy bez trudu, porównując wyczyn Mélièsa z niemrawą podróżą na Księżyc w filmie *Münchhausen* Josefa von Báky’ego, zrealizowanym na dwudziestopięciolecie wytwórni filmowej Ufa w 1943 roku w Agfacolorze. Trudno jednak przypuszczać, by spece od trików w tym filmie nie znali klasyka Mélièsa, wszak trikami i reprojekcjami zajmował się w wytwórni w Poczdamie-Babelsbergu specjalnie do tego powołany dział. Nie chcieli zapewne imitować ikony kina z wrogiego obozu, ale mieli do dyspozycji jeden genialny trik, którego Méliès jeszcze nie znał: tzw. lustro Schüfftana (wynalezione około 1925 roku), pozwalające na uzyskanie z odbicia lustrzanego, składającego w jedną całość rozmaite fragmenty przestrzeni przed kamerą, obrazu tego, co rzeczywiste i wymaginowane. „Odcięta” głowa selenitki w tym filmie jest właśnie efektem takiego triku, a nie zabiegów, jakie stosował Méliès. Co ciekawe jednak, „widzenie raketowe” von Báky zastosował w innej scenie – słynnego lotu tytułowego barona na kuli armatniej – pod względem iko-

nograficznej rangi stanowiącej w historii kina niemiecki odpowiednik obrazu zranionego Mélièsowskiego Księżycy.

To „widzenie raketowe” pojawia się współcześnie w niezliczonych filmach triku cyfrowego, kiedy to widzowie, gnani halucynogenną mocą kalejdoskopu, szybują nad niezliczonymi zastępami antycznych wojsk bądź w delirycznym „odlocie doskonałym” oglądają świat niczym zawrót głowy, z niemożliwego punktu widzenia, a cała rzeczywistość okazuje się jednym gigantycznym efektem specjalnym, który wystawia świat na pokaz jako obraz i demonstracyjnie pokazuje widzenie jako trik ³³.

Takie „pokazywanie widzenia” jako hołd złożony Mélièsowi zastosował Martin Scorsese w inicjalnej scenie filmu *Hugo i jego wynalazek* (*Hugo*, 2011), którą trafnie opisuje Justyna Hanna Budzik:

Na początku filmu, po serii planów ogólnych zimowego Paryża, widz zostaje skonfrontowany z bardzo długą jazdą kamery typu drive-in (w głąb kadru), w trakcie której w coraz szybszym tempie zawęża się pole widzenia. Kamera, która na początku znajduje się powyżej dachów miasta, stopniowo się obniża, by wjechać na dworzec, przejechać wzdłuż peronu – tak jak pociąg, który możemy porównać z Mélièsowską raketą. Potem kamera jedzie przez hol dworca, by pod koniec tego ponadjednominutowego ujęcia znów wznieść się wyżej i zatrzymać na detalu – oczach chłopca, widzianych przez wyciętą w tafli dworcowego zegara cyfrę godziny czwartej. Nawiązanie do „Podróży na Księżyc” jest oczywiste; podobnie jak u Méliès, tak i u Scorsese ujęcie to prowadzone jest z punktu widzenia niedostępnego człowiekowi, a odczucie technologicznie zapośredniczonej wizji (część jazdy z poziomu pociągu) łączy się z prowadzoną ruchem narracją. Amerykański reżyser korzysta z dostępnych mu technologii cyfrowych, aby odświeżyć i przeformułować model kamery „strzelającej w przestrzeń kosmiczną” po ponad 100 latach kina rozumianego jako połączenie jego technicznych urządzeń i zdolności widzenia ³⁴.

Méliès wiecznie żywy? Niewątpliwie tak.

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Tekst powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas sesji, która była częścią III edycji organizowanego przez Muzeum Śląskie w Katowicach Festiwalu Nowej Scenografii w ramach projektu „Mélièsada – meeting naukowo-performatywny”.

¹ H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, tłum., opr. przypisy i opatrzyła wstępem A. Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989, s. 62, 63.

² H. Schlüppmann, *Narodziny kina z ducha śmiechu*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia*, „Śląsk”, Wydawnictwo Naukowe, Katowice 1999, s. 35.

³ A. Gaudreault, *Pojawienie się kinematografu*, tłum. P. Przybyła, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, t. 1, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2016, s. 134.

⁴ A. Gaudreault, dz. cyt., s. 138-139.

⁵ Zresztą sam film to nic innego jak *przemysłowa automatyzacja przedstawienia z dziedziny sztuki projekcji o takiej wydajności dystrybucji, jakiej dotąd nie osiągnano* (zob. L. Vogl-Bienek, *Historyczna sztuka projekcji. Otwarta perspektywa dziejowa na film jako przedstawienie*, tłum. J. Dąbrowski w: *KINtop*, dz. cyt., s. 34), a jeden z gatunków latami magicznej, tzw. *life model slides*, w serii obrazków z udziałem żywych postaci/aktorów opowiadający najczęściej historie ku przestrodze widzów, był filmem złożonym ze stop klatek, które na ekranie zachowywały statyczność (zob. tamże, s. 46-48).

- ⁶ G. Méliès, *Widzenie kinematograficzne*, tłum. I. Dembowski, „Kultura Filmowa” 1970, nr 12, s. 86-87.
- ⁷ O anatomii tego triku zob. J. Paech, *Znikająca dama. O strukturze dyspozytywowej pojawia- nia się za pomocą aparatu*, tłum. K. Krzemi- niowa, w: *Od projektora do komputera*, dz. cyt., s. 99-117.
- ⁸ J. Deslandes, *Le Boulevard du cinéma a l'épo- que de Georges Méliès*, Éditions du Cerf, Paris 1963, s. 71 (cyt. za A. Gaudreault, dz. cyt., s. 132).
- ⁹ G. Méliès, *Obrazy kinematograficzne (frag- menty)*, tłum. I. Dębowski, w: *Europejskie ma- nifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy*, *Antologia*, wybór, wstęp i opr. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 243 (krótsza, przejrzana i poprawiona wersja arty- kułu G. Méliès, *Widzenie kinematograficzne*, dz. cyt.).
- ¹⁰ G. Sadoul, *Cuda kina*, tłum. I. Nomańczukowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, War- szawa 1961, s. 128.
- ¹¹ G. Méliès, *Obrazy kinematograficzne (frag- menty)*, dz. cyt., s. 241.
- ¹² Tamże, s. 245.
- ¹³ Tamże, s. 243.
- ¹⁴ Tamże, s. 244.
- ¹⁵ J. Deslandes, dz. cyt., s. 29-30 (cyt. za A. Gaud- reault, dz. cyt., s. 141).
- ¹⁶ Zob. J. Malthête, *Die Organisation des Raumes bei Méliès*, „KINtop” 1993, nr 2 (*Georges Mé- liès – Magier der Filmkunst*), s. 51.
- ¹⁷ Jak się okazuje, nie jest to wcale pozycja widza usadowionego w środku pierwszego rzędu, nie dotyczy więc konkretnego miejsca, ale zos- taje ułożona mniej więcej 130 cm nad sceną na jej środkowej osi, w takiej odległości od ram sceny, jaka odpowiada jej szerokości, bo wtedy iluzja perspektywy centralnej może być percypowana przez wszystkich widzów, nie- zależnie od miejsca, jakie zajmują na sali; zob. tamże, s. 49).
- ¹⁸ Różne stadia audiowizualności wylaniają roz- maite kultury mediów, oparte na zróżnicowa- nych konstrukcjach rzeczywistości i techni- kach obserwacji, te zaś wywierają przemożny wpływ na sposoby obchodzenia się zarówno z samymi mediami, jak i środowiskami, w ja- kich one funkcjonują, ale także (co oczywiste) z ofertami, jakie zawierają.
- ¹⁹ G. Sadoul, *Georges Méliès*, Paris 1961, s. 115-116 (cyt. za A. Gaudreault, *Teatralność, nar- racyjność i „trickowość”*). *Oceniając kino Georges’a Méliès’a*, tłum. A. Melerowicz, w: *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, red. M. Hendry- kowska, Wydawnictwo Book Service, Poznań 1993, s. 29).
- ²⁰ Zob. L. Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Ofi- cyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 137.
- ²¹ G. Méliès, *Obrazy kinematograficzne (frag- menty)*, dz. cyt., s. 247.
- ²² Tamże, s. 244.
- ²³ Zob. artykuł Jana Stasieński w tym tomie.
- ²⁴ Współczesne kino designu istnieje jako fakt technokulturowy usytuowany (jeśli spojrzeć z góry) na styku dwóch technokultur ruchomego obrazu: analogowej i cyfrowej, co uza- sadnia rozdział na dwie kultury ruchomego obrazu: celuloidową (kinową) i po(st)celuloi- dową (postkinową), ale sankcjonuje zarazem mało precyzyjną i dość umowną, choć często stosowaną opozycję kinematografii i „post- kinematografii”.
- ²⁵ V. Flusser, *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*, Steidl, Göttingen 1997, s. 9.
- ²⁶ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 240.
- ²⁷ L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i per- spektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krze- mieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 369.
- ²⁸ T. Lefebvre, *Georges Méliès und die Welt der Scharlatane*, „KINtop” 1993, nr 2, s. 60.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Zob. G. Gauthier, *Von Jules Verne zu Méliès „oder” Von der Gravur zur Leinwand*, „KIN- top” 1993, nr 2, s. 55.
- ³¹ T. Gunning, *Shooting into Outer Space: Re- framing Modern Vision*, w: *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. Georges Méliès’s „Trip to the Moon”*, red. M. Solomon, State University of New York Press, Albany, NY 2011, s. 99. Choć Georges Sadoul kolpor- tował opinię, wedle której niektórzy widzowie potraktowali [„Podróż na Księżyc”] jako film dokumentalny zrealizowany na satelicie Ziemi (G. Sadoul, *Cuda kina*, dz. cyt., s. 127).
- ³² T. Gunning, *Shooting into Outer Space...* dz. cyt., s. 106.
- ³³ S. Bukatman, *Odlot doskonały: efekty specjalne a percepcja kalejdoskopowa*, tłum. E. Stawow- czyk, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 399-429.
- ³⁴ J. H. Budzik, *Filmowe cuda i sztuczki magicz- ne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 126.